

TILL DEMBECK

## Verehrtes Objekt!

Christine Weder: *Erschriebene Dinge. Fetisch, Amulett, Talisman um 1800*. Freiburg i. Brsg.: Rombach 2007 (= Litterae 149). 417 S. € 58,00.  
ISBN 978-3-7930-9469-2

In E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Artushof* (1816) preist der Maler Berklinger eine von ihm grau grundierte Leinwand als das wiedergewonnene Paradies, genauer: nicht als *Darstellung* des wiedergewonnenen Paradieses, sondern als wiedergewonnenes Paradies *selbst* („mein Bild soll nicht *bedeuten* sondern *sein*“). Es liegt sicher nahe, in Berklinger eine Allegorie des Künstlers in der Moderne zu sehen, der, wie Friedrich Schlegel schreibt, „jedes Werk wie eine neue Schöpfung von vorn an aus Nichts“ schaffen muß – und der immer Gefahr läuft das Faktum dieser quasi-göttlichen *creatio ex nihilo* allzu ernst zu nehmen. Christine Weders Zürcher Dissertation deckt jedoch an diesem und an einer ganzen Reihe weiterer Beispiele aus der deutschsprachigen Literatur um 1800 einen ganz anderen, weniger naheliegenden Bezugspunkt auf: die mit der Aufklärung, genauer mit Charles de Brosses' Traktat *Du Culte des Dieux Fétiches* (1760), einsetzende allgemeine Diskussion um den Fetischismus. Ein Extremwert der hier entstehenden Semantik nämlich ist das Bild des ‚Wilden‘, der das von ihm selbst geschaffene Produkt als etwas Göttliches verehrt.

Weders Einsatzpunkt ist in zweifacher Hinsicht originell: Zum einen rückt sie einen Begriff in den Mittelpunkt, der zumeist eher mit Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts in Verbindung gebracht wird – mit Marx und Freud. Demgegenüber bietet Weder eine umfassende Rekonstruktion der älteren, mit de Brosses einsetzenden Semantik des Fetisch, die diesen als ein göttlich verehrtes Objekt umreisst. Zum anderen eröffnet sie einen neuen Blick auf das, was gemeinhin als Autonomisierung von Kunst und Literatur beschrieben wird – das Beispiel aus Hoffmanns *Artushof* deutet dies bereits an. Es zeigt sich nämlich, dass sich die Produktion von Kunst, die sich (in welchem Sinne auch immer) als *autonom* versteht, seit dem 18. Jahrhundert dazu gezwungen sieht, zu dem Vorwurf Stellung zu beziehen, sie betreibe eine Fetischisierung ihrer Erzeugnisse.

Weders Lektüren zahlreicher literarischer wie nicht-literarischer Texte sind in zwei ‚Oppositionen‘ eingespannt: diejenige von Aberglauben  
Verehrtes Objekt!

Athenäum 2008

212 vs. Aufklärung einerseits und diejenige von Zeichen vs. Nicht-Zeichen andererseits. Die Arbeit gliedert sich entsprechend in zwei Teile, die sich wiederum in thematisch sortierte Kapitel untergliedern. Da es der Autorin nicht darum geht, Einzelinterpretationen vorzulegen, finden sich einige Texte in mehreren Kapiteln behandelt. Da sie überdies die Möglichkeit, *die* Geschichte der Fetischismus-Semantik ‚um 1800‘ zu erzählen, grundsätzlich in Zweifel zieht, ist die Anordnung der Kapitel auch nicht historisch angelegt.

Gleichwohl lassen sich historische Befunde ableiten: Ohne die aufklärerischen Bewegungen des 18. Jahrhunderts ist nämlich das Interesse am Fetischismus, das sich im Anschluß an de Brosses entfaltet, nicht zu verstehen, auch wenn die Opposition gegen Aberglauben und Magie natürlich immer schon eine theologische Fundierung hat, wie Weder betont. Dass für die Aufklärung jeder Fetischismus zumindest in der *Nähe* des Aberglaubens seinen Platz findet, scheint auf der Hand zu liegen. Dass kulturelle Asymmetrien eine Rolle spielen werden – hier das christliche, aufklärerische Abendland, dort die ‚wilden‘ Fetischisten –, ist ebenfalls erwartbar. Um so interessanter sind daher die Fälle, in denen die erwartbaren Zuordnungen nicht aufgehen. Um diese Fälle geht es Weder.

Da ist zum Beispiel Wieland, dessen *Goldener Spiegel* (1772) die Zuordnung des Fetischismus zu den ‚Wilden‘ unterwandert und die Fetischismuskritik in eine allgemeine, d. h. auch den eigenen Kulturkreis betreffende (und wiederum zweideutige!) Religionskritik umwendet. Da sind ferner Wielands Feenmärchen sowie sein *Don Sylvio von Rosalva* (1764), die eine Entzauberung des Märchenhaften und damit insbesondere des Glaubens an magische Talismane betreiben – nicht ohne indes die aufklärerischen Entzauberer ihrerseits in einem zweifelhaften Licht erscheinen zu lassen, weil sie nur dasjenige als *wirklich* ansehen können, was sie schon kennen und verstehen. Schließlich durchziehen den ersten Teil der Arbeit Betrachtungen zur ‚Ringparabel‘ aus Lessings *Nathan der Weise* (1779): Der fragliche Ring nämlich lässt sich zwar als glücksbringender Talisman auffassen, darüber hinaus verheißt der Richterspruch aber, dass das Streben danach, die Macht des Rings zu erweisen, *von sich aus* die Durchsetzung aufklärerischer moralischer Standards bewirken wird. Aufklärung macht sich so das *selbstbetrügerische* Potential des Glaubens an Fetische und Talismane für ihre Zwecke zunutze.

Alle Lektüren des ersten Teils der Arbeit (er widmet sich einer ganzen Reihe weiterer literarischer Texte und liefert darüber hinaus Rekonstruktionen theoretischer Texte ganz unterschiedlicher Provenienz, u. a. von

Till Dembeck

de Brosse, Kant und Justus Möser) sind programmgemäß auf den Gegensatz von Aufklärung und Aberglauben bezogen. Zugleich aber rekurren sie bereits auf die ‚Opposition‘ von Zeichen und Nicht-Zeichen, der sich der zweite Teil der Arbeit widmet. Der ‚Fehler‘ des Fetischisten (und vielleicht auch des modernen Künstlers) besteht nämlich aus der Sicht der Aufklärung darin, dass er das *Zeichenhafte* der Gegenstände, die er verehrt oder als magisch wahrnimmt, unterschlägt. Oder umgekehrt: Was dem Fetischisten oder demjenigen, der an die magische Wirkung seines Talisman glaubt, vorgehalten werden kann, ist, dass er das Zeichen, das für die Gottheit steht, selbst für die Gottheit hält.

Diese zeichentheoretische Grundierung des ersten Teils der Arbeit arbeitet Weder zu Beginn des zweiten Teils in einem Abschnitt auf, in dem sie unter anderem auf de Brosse zurückkommt. Dennoch gerät die Arbeit in eine gewisse Schiefelage. Ihre Aufteilung in zwei Teile ist nämlich nur scheinbar systematisch begründet: Nicht nur werden systematische Grundprobleme des zweiten Teils bereits im ersten Teil behandelt. Das heimliche Kriterium der Unterteilung scheint darüber hinaus vielmehr doch ein *historisches* zu sein. Es ist kein Zufall, dass (mit Ausnahme von E. T. A. Hoffmanns *Klein Zaches* [1819]) erst im zweiten Teil des Buchs solche literarischen Texte behandelt werden, die man gemeinhin autonomieästhetischen Zusammenhängen zurechnen würde. Zwar ist es nicht so, dass sich der zweite Teil des Buchs *nur* Problemen der Autonomieästhetik widmete. Auch behandeln die beiden Teile keinesfalls zwei unterschiedliche Epochen. Doch rücken zumindest zwei verschiedene epochale *Zusammenhänge* in den Blick, die (jedenfalls zeitweise) gleichzeitig existiert haben. Entsprechend sind die meisten Konstellationen, die im zweiten Teil der Arbeit beschrieben werden, entweder von der Autonomieästhetik beeinflusst (etwa die Texte von Baader, Kant, Schubert und Hegel), oder es handelt sich um kunsttheoretische bzw. literarische Texte, die als Kontrastfolien dienen, wie etwa La Roches *Schönes Bild der Resignation* (1795).

An den Verdacht, dass die Studie geistesgeschichtlichen Mustern folgt, die sie eigentlich aufzuheben gedenkt, lässt sich die Kritik anschließen, dass das Buch dem Leser auch im Detail recht wenig Orientierung bietet: Die ‚Übergänge‘ zwischen den einzelnen Kapiteln wirken oftmals konstruiert, und man fragt sich, ob die Darstellung nicht auch in einer ganz anderen Reihenfolge hätte erfolgen können, ohne an Substanz zu verlieren. Das muss man nicht kritisieren. Doch ergibt sich der Verdacht, dass die Struktur des Textes sich nicht zuletzt daraus ergibt, dass sich syste-

Verehrtes Objekt!

214 matische Unsicherheiten eingeschlichen haben, die die Orientierung erschweren. Insbesondere muss man einwenden, dass die strukturbildende Unterscheidung zwischen ‚Zeichen‘ und ‚Nicht-Zeichen‘, von der die Verfasserin behauptet, dass sie sich als *Opposition* aus den untersuchten Texten selbst ergebe, ohne weitere Voraussetzungen weder als Opposition gefasst werden *kann* noch von den Texten als solche gefasst *wird*. Die Unterscheidung nämlich wird ständig benutzt, ohne dass ein wechselseitiges Einander-Ausschließen der beiden Seiten jemals impliziert wäre: Ich kann die Waage benutzen, um etwas zu wiegen (Nicht-Zeichen), oder, um damit ein Merkmal der Justitia zu bezeichnen (Zeichen). Niemand aber wird auf die Idee kommen, darin einen *Gegensatz* zu sehen, noch kann davon die Rede sein, der erste Gebrauch habe etwas Fetischistisches an sich. Um überhaupt von einem *Gegensatz* zwischen Zeichen und Nicht-Zeichen reden zu können, muss schon eine andere Unterscheidung getroffen sein: Der fragliche Gegenstand muss bereits in Beziehung zu etwas stehen, was er nicht *ist*, und erst auf der Grundlage dieser Beziehung kann zwischen einem zeichenhaften und einem nicht-zeichenhaften Umgang mit dem Gegenstand unterschieden werden. Gerade weil Weder betont, dass die untersuchten Texte den Fetischismus auf einer *transzendentalen* Grundlage bestimmen, also als eine Art und Weise des *Umgangs* mit Dingen, wäre eine präzise operative Fassung des Zeichenbegriffs sehr hilfreich gewesen.

Trotz dieser Kritik überzeugt indes auch der zweite Teil der Studie durch die durchgängige Fokussierung eines (historisch spezifischen) Problembezugs. Im vorliegenden Rahmen interessiert in erster Linie Weders gelungene Engführung von literarischer Selbstreflexion und Fetischismus-Semantik. Die oben am Beispiel des Hoffmannschen Malers Berklinger bereits angedeutete Familienähnlichkeit zwischen dem autonomen Kunstwerk und dem Fetisch erzeugt nämlich – auch wenn sie zu einer gewissen Aufwertung von Aber- und Fetischglauben führt – zugleich einen Abgrenzungsbedarf. So deckt Weder etwa am Goetheschen Symbolbegriff Parallelen zum zeitgenössischen Fetischbegriff auf: Für Goethe *ist* das Symbol in gewisser Hinsicht, worauf es *zugleich* verweist – ein Beispiel wäre die ‚Urpflanze‘. Entscheidend ist dabei die *Gleichzeitigkeit* von Sein und Bedeuten. Indes unterscheidet Goethe zwischen einem persönlichen, fetischisierenden Umgang mit Gegenständen und ihrem objektivierenden Gebrauch als Symbol. (Darin liegen laut Weder Parallelen zu Argumenten Friedrich Schlegels: Der Unterschied zwischen dem Fetischisten und dem Betrachter eines autonomen Kunst-

Till Dembeck

werks besteht auch für die Frühromantiker darin, dass der Fetischist die komplexe Struktur des Kunstwerks *reduziert*, wenn er es für die Sache selbst nimmt.) Insbesondere wird für Goethe die Kraft des Symbols, die eben *nicht* von subjektiven Begierden abhängen soll, durch den Akt der *Entsagung* überhaupt erst konstituiert, wie Weders Lektüre von *Wilhelm Meisters Wanderjahren* (1821/29) zeigen kann. Wenn sich daher etwa die Gedichte des *West-östlichen Divan* (1819) als ‚Schriftamulette‘ in Szene setzen, die ihre (symbolische!) Kraft freilich nicht aus Magie, sondern aus ihrer ästhetischen Struktur beziehen, so ist damit ein *Ideal* von Kunst apostrophiert, das die persönliche Entsagung in die Reichweite des Hier und Jetzt rückt.

Den überzeugenden Schluss der Studie bilden Weders Hoffmann-Lektüren. Auf den *Artushof* wurde bereits verwiesen. Weder betrachtet neben weiteren Lektüren von Erzählungen aus den *Serapions-Brüdern* (1819-21) auch das Rahmenprogramm dieses Zyklus. Was hier in Frage steht, ist abermals die fetischisierende Kraft von Literatur selbst: Der angeblich dem Wahnsinn anheim gefallene Graf P\*\*, nach dessen Vorbild die Erzählerrunde ihr ‚serapiontisches Prinzip‘ entwirft, ist ein Fetischist. Alles, was er erfindet und *erzählt*, hält er im selben Moment für wirklich *erlebt*. Ähnlich wie der Maler Berklinger glaubt er in seinen Erzählungen ein Ideal zu verwirklichen, das ihn gar nicht erkennen lässt, dass er sie *produziert*: das Ideal einer Identität von Darstellung und Dargestelltem. Weder zeigt, daß das Erzählen nach dem ‚serapiontischen Prinzip‘ dieser fetischistischen Verwechslung aller Distanzierungsmaßnahmen zum Trotz den entscheidenden Antrieb gibt: Nur wenn man das Ideal des Zusammenfalls von ‚Sein und Bedeutung‘ für realisierbar hält, lohnt es sich Weder zufolge überhaupt, ihm nachzustreben. Dann aber besteht die Gefahr, dieses Ziel – wie Berklinger – vor der Zeit für erreicht zu halten. Allerdings ist Weders stillschweigender Annahme, Berklinger *täusche* sich über die Natur seines Paradieses, keinesfalls zwingend. Besteht der *eigentliche* Wahnsinn und der *wahre* Künstlergeist also vielleicht nicht erst bei Nietzsche, sondern bereits bei Hoffmann darin, um das *Scheitern* der eigenen künstlerischen Projekte zu wissen – und sie dennoch zu feiern?